نظرية التعبير عند ديوي

بقلم: أ. د. ميشيل حنا متياس
ترجمة: أ. د. ميشيل حنا متياس*

العنوان الأصلي للمقال:
Dewey's Theory of Expression
ونشر في Journal of Aesthetic Education ، المجلد 26، العدد 3، 2013.

إحدى الصفات البارزة للتحليل الجمالي في الولايات المتحدة الأمريكية خلال العقود الأربعة الماضية هي المحاولة المكثفة والنقدية والبناءة لاكتشاف معنى تصور الفن وإمكانيته (Concept of Art): ما طبيعة الفن عموماً والعمل الفني خصوصاً؟ هل يمكن تعريف «الفن» أو «العمل الفني»؟ (1). لقد افترض العديد من الجماليين في النصف الثاني من القرن العشرين أن الإجابة عن هذا السؤال هي المهمة المركزية للنظرية الجمالية، وبالنسبة لهم، التنظير في طبيعة الفن ليس سوى السعي لفهم طبيعته الجوهرية، وصياغة هذا الفهم بتصور أو تعريف، وافترضوا أن استيعاب هذا التصور أو التعريف يشكل معرفة لطبيعة العمل الفني، وهذه المعرفة مفيدة في: (1) تمييز (Recognition) عمل ما كعمل فني، و(2) تفسير بنية التجربة الجمالية، و(3) توفير أساس للتأويل (Interpretation) والتقويم الجمالي (2).

---

* أ. د. ميشيل حنا متياس: أستاذ فخري في الفلسفة في Millsaps College في الولايات المتحدة الأمريكية. من مؤلفاته الحديثة «الصداقة»، «رسائل حب»، «أبي المهاجر». ويركز في بحثه على نظرية القيم.

لكن، بعض الفلاسفة التحليليين (Ana-lytic Philosophers) في العقد الخامس من القرن العشرين كپول زيف (Paul Ziff) وموريس ڤايتز (Morris Weitz) ووليم كينيك (William Kwnnick) تحدى هذه النظرة، ففي مقاله «دور النظرية في علم الجمال» الذي ترك تأثيراً مستمراً على نمط التفكير الجمالي في الولايات المتحدة، جادل بأن النظرية الجمالية مبدئياً غير ممكنة: «لا توجد لتصور الفن، كما يبين منطق تصور الفن، صفات ضرورية وكافية. إذن، ليس من الصعب صياغة نظرية في الفن فحسب، لكنها مستحيلة منطقياً»[3].

لقد افترضت النظرية الجمالية التقليدية أن تصور الفن مغلق (Closed)، ولهذا السبب حاولت صياغة طبيعته بتعريف، إلا أن هذا الافتراض، كما جادل وايتز، خاطئ، لأن «الفن» تصور مفتوح (Open)، لأنه لا يوجد جوهر أو أي صفة مشتركة بين جميع الأعمال الفنية التي تشكل حقل الفن (Realm of art). وبالتالي، بطبيعته، الفن مغامرة إبداعية، فهو يتميز دائماً بالإبداع والتوسع: «إنه من المستحيل منطقياً تأمين أي مجموعة (Set) من الصفات التعريفية للفن، لأنه مغامرة مستمرة في التغير والإبداع. طبعاً، بإمكاننا إغلاق تصور «الفن» أو «المأساة» أو «التصوير»، ولكن محاولة من هذا النوع ضرب من السخافة، لأنها تقوّض شروط الإبداع في الفنون»[4]. لهذا السبب، نحن نقترف خطأ عندما نحدد تعريف الفن أو إذا نعتقد أنه بوسعنا رسم حدود واضحة ونهائية لمجاله[5].

ولكن، هل يا ترى السعي للتأمل في جمهورية الفن عموماً بهدف اكتشاف صفات الأعمال الفنية وتمييزها عن الأعمال الثقافية الأخرى مهمة عبثية؟ هل يا ترى كان فلاسفة ككانط (Kant) وكروتشه (Croce) وكولينجوود (Collingwood) وديوي (Dewey) ودوفرين (Dufrenne) يفتشون عن شبح في الظلام؟ هل يا ترى أساء العديد من الفلاسفة ذوي نظرة فلسفية مختلفة بفهمهم لغاية وطبيعة النظرية عموماً والنظرية الجمالية خصوصاً؟ ولو بصورة سلبية، سأجيب عن هذه الأسئلة في سياق هذا البحث، ولكن الآن أريد أن أشدد على أن التحدي الذي قدمه وايتز وزملاؤه كان بنّاء ومثيراً للاهتمام، ليس لأنه لفت نظرنا إلى عدة عيوب وافتراضات خاطئة في النظرية الجمالية التقليدية فحسب، بل أيضاً لأنه سلط الضوء الرئيس على مشكلة النظرية في فلسفة الجمال: ما الذي يمكن أن نتوقعه أو نأمل به عندما ننظر في واحد من أهم إنجازات الحضارة الإنسانية؟ لقد حاول العديد من الفلاسفة التصدي بحماس لتحدي وايتز، وسارت محاولاتهم بثلاثة اتجاهات مختلفة، لكن بصورة مترابطة: (1) كإجابة على النقد اللاذع للنظريات الجمالية السائدة، وفي بعض الأحيان بصورة هادمة، حاول بعض الفلاسفة أن يبيّنوا، ولو جزئياً، أن النظريات الجمالية التقليدية مرنة، وأنه بإمكانها استيعاب الإنجازات الإبداعية للفن، أي، بإمكانها أن تُلقي ضوء الفهم على الواقع الفني القديم والمعاصر[6]. (2) ولكنّ فلاسفة آخرين اقترحوا تحليلات

هدفها تحليل النظرية الجمالية وتفسيرها، والسؤال الرئيس الذي حاولوا شرحه هو: ما وظيفة النظرية في الفن؟ [7]، (3) ولكن فئة أخرى من الفلاسفة استطاعت بناء نظريات جمالية تستحق الإعجاب هدفها تفسير الإنجازات الفنية التقليدية والمعاصرة، واعتمدت في هذا البناء على نظام منهجي وفكري جديد [8].

كانت النتيجة الأولية لهذا التحدي الذي انبثق عن غسق الفلسفة التحليلية في منتصف القرن العشرين هو انبثاق جوّ حيوي في الفلسفة الجمالية الأمريكية. لا أبالغ إن وصفت هذا الجو بالتعددية والإنتاج المبدع والاهتمام النقدي بواقع الفنون الجديدة. وعلى عكس أي وقت مضى، أظهر فلاسفة الجمال في هذه الفترة حساسية لدينامية وثراء الفنون، وهذه الفنون، خصوصاً الموسيقى والفيلم والرقص والفن التشكيلي، تشهد في الوقت الحالي تدقيقاً تحليلياً نقدياً على أيدي العديد من فلاسفة الجمال المميزين. لقد عبر جون فيشر (John Fisher) عن هذا الجانب من فلسفة الجمال الأمريكية بوضوح عندما كتب:

«لقد تجاوزت فلسفة الجمال اليوم المرحلة التحليلية، لكنها ليست معادية للتحليلية. وفي الواقع، فإن بعض من أسسّ المرحلة الجديدة أتى من الحركة التحليلية. إنها تجريبية وحذرة، والمضطلعون على الحركات، والماهرون في تحري التغيرات الدقيقة والتمعن بما يحدث، سبق أن لاحظوا في الكتب المعاصرة، والمؤتمرات والندوات، ومقررات الدراسات العليا الجديدة، تغير المشهد المتحوّل لاتجاه الإنجازات العلمية في هذا الحقل، وأمام هذا التغيّر العلمي طريق طويل قبل أن تنبثق عنه صورة واضحة، ولن تتضح صورة هذا التغير في المستقبل القريب، وسيكون الطريق أمامها طويلاً، وسيكون قاسياً وأقسى من الطريق الذي سبقه، وإلى حد كبير أقرب إلى الفنون» [9].

أما النتيجة الثانية للتحدي التحليلي، فقد كانت إحياء الاهتمام في أعمال بعض فلاسفة الجمال الذين تصدّروا التطور التاريخي لنظرية الجمال خلال القرون الثلاثة الماضية: هيوم (Hume)، كانط (Kant)، هيجل (Hegel)، نيتشه (Nietzsche)، كروتشه (Crose)، وديوي (Dewey)، من بين الأسماء المألوفة عموماً. وعلى عكس النظرية العلمية، كما قال هيجل، لا نستطيع أن نبرهن صدق أو كذب فلسفة ما، لأن الفلسفة تموت من الشيخوخة فقط، ولكن فأس الزمن لم يجزّ بأعمال هؤلاء الفلاسفة، لأن نظرياتهم لاتزال مصدراً ثرياً للإلهام والبصيرة.

تطرقت بصورة موجزة إلى المشهد الحالي لفلسفة الجمال الأمريكية لا من رغبة قوية لتقويمها، أو لأن أقدم عرضاً تاريخياً لها، ولكن لكي أسلط الضوء على واقعة واحدة مهمة: النظريات التقليدية لم تقترب من حافة الموت، على الأقل حتى الآن. لايزال العديد منها حياً ومزدهراً. قد تحتاج إلى تشذيب وصقل فكري، ومن المحتمل فحص دقيق، لكنها لم تفقد فائدتها بعد. فيما يلي،

سأناقش نظرية رئيسة في فلسفة الجمال الأمريكية في القرن العشرين: «نظرية التعبير» (Expression Theory). لهذه النظرية تقليد طويل، وأكثر أنصارها تأثيراً هو جون ديوي (John Dewey). اخترت هذه النظرية للمناقشة لسببين: (1) لكي أدافع عنها ضد نقد متسرع وأحادي الجانب، و(2) لكي أبين أن الحدس (Intuition) الأساسي لنظرية التعبير لايزال مصدراً غنياً للبصيرة (Insight) في تنظيم فهمنا للفن ومكانته في الحياة الإنسانية.

نقد نظرية ديوي

ينبثق التوجه الرئيس للاعتراضات الموجهة ضد نظرية التعبير خلال الأربعين عاما الماضية من اليقين المتأصل، وإلى درجة الإجحاف (Prejudice)، أن جميع أنواع هذه النظرية تتبنى تعريفاً جوهرياً (Essentialist) للفن، وادعى البعض أن تصور التعبير استعمل لتفسير الطبيعة الجوهرية للعمل الفني ولعملية صنعه، أي «يمكن فهم العمل الفني وما يقوم به الفنان كنوع من التعبير»[10]. ولكن نقاد هذه النظرية ينكرون هذا الادعاء، مثلاً في خاتمته للنسخة الثانية من كتابه «فلسفة الجمال» يقول مونرو بيردزلي (Monroe Beardsley) إنـــه لا يمكـن «لنظرية التعبير بأي شكل من الأشكال أن تعطي وصفاً صحيحاً لطريقة خلق العمل الفني عموماً، وأنه يمكن تفسير قيمة العمل الفني وصفته الخاصة من دون اللجوء إلى افتراض يتعلق بمصدره أو طريقة إنتاجه»[11]. وقدم آلن تورمي (Alan Tormey) صياغة واضحة ودفاعاً عن هذين الاعتراضين في كتابه المعروف «تصور التعبير». فيما يلي، سأقدم تحليلاً موجزاً للحجج التي قدمها ضد نظرية التعبير مع تقييم نقدي لها.

في بداية مناقشته، يميز تورمي بين عملية الخلق الفني (Artistic Creation) ونتيجة (Outcome) هذه العملية، أي، العمل الفني. ويقول إن عملية الخلق الفني هي عملية تعبر عن شيء ما، وأن هذا الشيء المعبر عنه يتجسد، أو يتموضع، في العمل. ويضيف أن الصفة التي تضفي على العمل صفته الفنية أو التي تمنحه هويته الفنية، هي امتلاك هذه «الصفة التعبيرية». إذن، يمكن تطبيق كلمة «تعبير» على الفعل الإبداعي، ونتيجة هذا الفعل، ولهذا السبب، حاولت نظريات التعبير تفسير النتيجة بلغة الفعل.

واختار تورمي نظرية ديوي للتحليل النقدي لأن معالجته لطريقة حدوث الفعل التعبيري أكثر النظريات تكاملاً ووضوحاً. وهكذا، علينا أن نسأل: ماذا يعني ديوي بكلمة «تعبير»؟ التعبير هو فعل قصدي دعائي، فيه يخلق (Creates)، أي يعبّر، الفنان شيئاً ويجسده في الوسيط المادي (Material Medium). ونتيجة هذا الفعل هو العمل الفني، بالنسبة لهذا النموذج من التحليل، إن مصدر الصفة الفنية بحد ذاتها هو العملية الخلاقة (Creative Process). وهكذا، تصبح هذه العملية مبدأ التمييز الفني، لأنها تساعد على تفسير طبيعة العمل الفني أو طبيعة العملية الفنية.

ولكن تورمي يرفض هذا النموذج، ويجادل بأن شرح ديوي للفعل التعبيري ليس سوى افتراض خادع. ويعتقد أن ديوي لم يعط دليلاً لكفاءة نظريته، وفي الواقع يتهم هذه النظرية بمغالطة التحصيل الحاصل، لأنها تفسر الصفة التعبيرية للفعل التعبيري بلغة العمل الفني والصفة التعبيرية للعمل الفني بلغة الفعل التعبيري، ولكن النقطة الإشكالية بالنسبة لتورمي هي أن ديوي يتجاهل أنه يمكن للتعبير أن يحدث لا طوعياً، وأنه يمكن للفنان أن يخلق عملاً فنياً من دون أن يعبر عن نفسه فيه، لأن البحث في طبيعة هذا الفعل غير ممكن، وهو غير ممكن لأنه لا يوجد منهج يبين أن فعلاً تعبيرياً خاصاً يحدث في هذه العملية.

ثانياً، يجادل تورمي بأن العلاقة بين فعل الفنان الإبداعي والعمل الفني محتملة (Contingent)، وعلى عكس ما يدعي ديوي، لا توجد أي علاقة بينهما. لهذا، لا يجوز لنا أن نستنتج قضايا عن الفعل الإبداعي من قضايا عن صفات العمل الإبداعي. إن منطق التفسير عند ديوي هو كما يلي: العمل الفني عمل قصدي. الصفات التعبيرية، مثلاً، الحزن أو الشوق، ترتبط أثناء الفعل الخلاق بمشاعر الفنان، ولكن، كما رأينا، هذه المشاعر قصدية، أي صفة الحزن التعبيرية في العمل الفني تلازم شعور الحزن الذي اختبره الفنان وعبر عنه قصداً في الفعل. إذن، إدراك الصفة في العمل يتضمن (Implies) فعل تعبير مسبق، ويمكن صياغة هذه العلاقة كما يلي:

«إذا كان الموضوع الفني (O) يمتلك صفة تعبيرية (Q)، إذن، كان يوجد فعل مسبق (C) عند الفنان (A)، بحيث إنه عند القيام بفعل (C)، فإن (A) يعبر عن (F) لـ (X) بنقل (Q) إلى (O) باعتبار (F) حالة شعورية و(Q) الصفة النفسية المرادفة لـ (F)».

يعتقد تورمي أن هذا التسلسل المنطقي خاطئ للأسباب التالية: لو كانت هناك علاقة ضرورية تربط بين صفات العمل الفني ومشاعر الفنان أثناء عملية الخلق الفني، فإننا مضطرون لأن نعتبر «أن جميع الأعمال الفنية ضرب من ضروب السيرة الذاتية، ومنه علينا أن نستنتج أن الكلام عن الصفات التعبيرية قابل للتكذيب بصورة خاصة». لماذا؟ لنفترض أن الفنان لم يعبّر في الواقع عن شعور معين قصد التعبير عنه، كيف بإمكاننا أن نثبت صدق أو كذب هذه الواقعة؟ قد يجادل المفكر في النظرية التعبيرية بأن الفنان يختبر هذا الشعور بحكم الضرورة أثناء عملية الخلق الفنية، ولكن هذا الاستنتاج، كما يشدد تورمي، خاطئ، لأنه لا توجد أي طريقة لتصديقه أو تكذيبه. أي قضية عن الفعل الفني هي قضية تتعلق بالفعل الفني فقط ولا تتضمن أي ادعاء على مصدرها. وبعبارة أخرى، هي قضية وصفية، والادعاء المحتمل أن وجود الصفة التعبيرية في العمل الفني دليل كاف للقول إن الفنان اختبر شعوراً مرادفاً لهذه الصفة أثناء صنع العمل ليس سوى قضية تحليلية.

ولكن، كما يشير تورمي، لا أحد من المنظرين التعبيريين يرغب في أن يدعي

أن نظرية التعبير فارغة (Empty) أو أنها حقيقة مطلقة غير قابلة للجدل، وأنا أوافق: لا أحد من المنظرين التعبيريين يرغب في أن تكون نظريته صادقة تحليلياً (Analytically True). إذن، ما الأسباب التي دفعت هؤلاء المنظرين من دون استثناء لأن يقترفوا الأخطاء نفسها التي تتعلق بالعلاقة بين العمل الفني وفعل الفنان المبدع؟ بالنسبة لتورمي، أساء هؤلاء المنظرون فهم منطق لفظ «تعبير» أو «تعبيري»، وهم لم يدركوا أن كل القضايا عن الأعمال الفنية هي قضايا عن الأعمال الفنية فقط «وأنها لا تستلزم أي حادثة قبل فعل التعبير»، دعوني أشرح هذا النقد.

اللفظان «تعبير» (Expression) و«تعبيري» (Expressive) يؤديان دورين منطقيين مختلفين، اللفظ الثاني يضمن إمكانية الاستنتاج، مثلاً، عندما نقول «لقد كان إيماؤه تعبيراً عن عدم الصبر»، هنا «تعبير» تشير إلى حالة عدم صبر باطنية. نستطيع في هذه القضية أن نبدل «تعبير» بـ «تعبيري»، وإذا فعلنا ذلك فسنحتفظ بالمعنى نفسه، ولكن توجد بعض الحالات التي لا تسمح بهذا التبديل، والتي قد تكون مضللة، لأن «تعبيري» لفظ يشير إلى فعل لا يستلزم وجود مفعول به (Intransitive)، أي إنه لفظ وصفي، ولهذا السبب، لا يستلزم استنتاجات، مثلاً، «وجه ليفيا تعبيري جداً» لا يستلزم القول إن ليفيا ماهرة في التعبير عن شعورها الباطني. بعبارة أخرى، إن هذه القضية لا تتضمن أي إشارة إلى العلاقة بين وجهها ومشاعرها الباطنية. قد يبدو الفرد غاضباً من دون أن يكون بحكم الضرورة غاضباً. التعبير الذي يظهر على وجهه لا يستلزم، ولا يشير، إلى شعور باطني. هذا يدل على أن «تعبيري» لفظ غامض بانتظام. لقد اعتقد المنظّرون بالتعبير واستعملوا بصورة خاطئة لفظ «تعبيري» وكأنه فعل متعد (transitive)، ولهذا السبب ظنوا أنهم مبررون باستنتاج قضايا عن الفنانين من قضايا عن الصفات التعبيرية لأعمالهم، ولشرح هذه النقطة أخذ تورمي مثلاً من الموسيقى ليبين كيف لفظ «تعبيري» في هذا الفن هو لفظ وصفي، بحيث إن قضية عن الصفات التعبيرية للقطعة الموسيقية هي قضية عن القطعة فقط.

يقرّ تورمي أنه «يمكن لـ «تعبيري» أن تطبق في بعض الحالات على الأعمال الفنية بصورة استنتاجية، أي، بمعنى «تعبير»، مثلاً، عندما يظهر أسلوب الفنان شيئاً عن نوعية شخصيته، ولكن هذا لا يعني أي تنازل للمنظّر في التعبير. لماذا؟ لأن ادعاءه الأساسي يؤكد أن الصفات تجسد مشاعر الفنان الذي اختبرها بصورة واعية ونقلها إلى العمل الفني. هذا الادعاء يتضمن أنه علينا أن ندرك هذه المشاعر «من دون اللجوء إلى مصادر معرفية خارج نطاق الإدراك الحسي». ولكن، كما رأينا، هذا مستحيل، لهذا يكون كلامنا أكثر دقة إذا قلنا إن العلاقة بين الفنان وعمله هي علاقة «صنع» أو خلق. في العملية الفنية، الفنان لا يغرس تعبيراً معيناً في العمل الفنيٍ وكأنه تحويل كيميائي، بل يصنع موضوعاً تعبيرياً».

تقييم نقدي

بكل تأكيد، من المحتمل أن الفنان لا يعبر عن نفسه أثناء خلق العمل الفني، وأن العمل، كفن، لا يستلزم فعل تعبير مسبق، ومن المحتمل، بكل تأكيد أيضاً، أن الشيء الذي يضفي على العمل صفته الفنية ليس التعبير عن صفات جمالية، إلاّ أنني لا أعتقد أن خيط المنطق الذي تبناه تورمي لتثبيت نظرته مقنع. العديد من الحجج الواضحة والدقيقة، التي قدمها ليبين عدم كفاءة نظرية التعبير، لا تنطبق على نظرية ديوي.

(1) الاعتراض الأول، الذي يقدمه ضد نظرية التعبير عند ديوي، هو أننا لا نستطيع معرفة ما إذا كان الفنان يعبر عن نفسه أثناء الخلق الفني، مبدئياً لأن هذه العملية ذاتية (Subjective)، ولا يمكن البحث فيها تجريبياً. كبداية، علينا أن نسأل: ماذا نعني عندما نقول إن الفنان يعبر عن نفسه؟ كيف يتم فعل التعبير؟ لقد اختار تورمي في تحليله النقدي لنظرية التعبير جزءاً واحداً فقط من نظرية ديوي للتقييم، وشدد على الشروط التي يجب أن تتوافر لكي يحدث الفعل التعبيري كما يلي: (1) على الفنان أن يقوم بعملية إطلاق، أو إفراغ انفعالي (Emotional Discharge)، (2) على مضمون هذا الإطلاق أن يُوضَّح ويُنظَّم وأن يُلقَّح (Impregnate) بقيمة معينة، (3) على هذا المضمون أن يتجسد في وسيط مادي، ولكن لسوء الحظ، لم يعر تورمي انتباهاً كافياً إلى تحليل ديوي الدينامي للفعل التعبيري، أي، لكيفية حدوث هذا الفعل، ولكن هذه النقطة هي لُبّ المشكلة، ويمكن صياغة المشكلة على النحو التالي: هل يتشكل الفعل التعبيري بنقل انفعال ما إلى الوسيط المادي؟ إن فكرة نقل انفعال، أو شعور، الذي هو عبارة عن حادثة ذهنية، إلى وسيط ما، الذي هو عبارة عن وجود فيزيائي، يفترض تصوراً ديكارتياً للعقل [12]، أي إن تصور تجسيد انفعال ما في وسيط معين يفترض وجود عقل يتم داخله تشكيل انفعال ما بهدف تجسيده قصدياً بموضوع خارج العقل. ولكن ديوي لا يفترض هذا التصور للعقل، ورفضه وحاول دحضه تكراراً، ورفض بشدة النظرة التي تقول إن العقل كائن موجود بصورة مستقلة عن الجسد. إن تحليله للطريقة التي ينتج الفنان بها العمل الفني فينومينولوجيا أكثر منه سيكولوجياً، لأنه حسب اعتقادي لا يورطه بالصعوبات التي ينسبها تورمي لنظريته، دعوني أشرح وأدافع عن هذه النقطة.

أولاً، يرفض ديوي النموذج الديكارتي للتفسير الذي يقول إن التعبير هو عملية ينقل فيها الفنان انفعالاً ما إلى وسيط مادي لسببين: أولاً، هذا النموذج يفترض أن الوسيط مستقل عن الفعل التعبيري، ولكن ديوي يشدد على أن «العلاقة بين الوسيط والفعل التعبيري جوهرية (-Intrin sic) وتفاعلية. يعالج الفنان أثناء العملية الخلاقة الوسيط، فهو يحاول اكتشاف الإمكانات والصفات الكامنة فيه، والتي يمكن إخضاعها لإرادته، ولكن أيضا يستمد منه إيحاءً». وبدوره، الوسيط يتحداه ويساعده على اكتشاف بصيرة وطرق

جديدة لحل المشكلة التي يعمل عليها. هذه الناحية من عملية الخلق الفني تبين أن التعبير عملية تطويرية وتكاملية (Inte-grative)، لأن كل عنصر في الفعل الخلاق ينبثق تدريجياً ويحتل مكانته المناسبة في المنتج النهائي. لهذا، لا يمكن لألفاظ كـ «تجسد» أو «تموضع» أن تشير إلى عملية نقلية أو إفراغ فوري، ولكن إلى تطوير متواصل للوسيط إلى أن يكتسب شكله الصفات التي يقصدها الفنان. ينطلق ديوي من الواقعة أن الوسيط لا يمتلك القدرة على التحسس، وأنه لن يتلقى نفساً إنسانية في نهاية العملية الخلاقة، ولكنه، مع ذلك، سيكتسب صفة جديدة أثناء هذه العملية، والفنان لا ينظر إليه كقطعة مادية ميتة، بل كوجود مزود بقوى وعلاقات يكمن فيه شكل يخاطب الخيال الإنساني بطريقة معينة. في هذا النوع من الإدراك يفقد الوسيط صفته كوجود خارجي، ويصبح جزءاً عضوياً من الوعي الخلاق، ويتغلغل بمشاعره وأفكاره ويصبح عنصراً بناءً في العملية الخلاقة فيعمق ويوسع مداها، لأنه ينير الوعي بالإمكانات التي يمكن تحقيقها، ولكنه أيضاً يتلقى دافعاً من الوعي نفسه الذي يعالجها، لأن كل تعديل يقوم به الفنان يفتح المجال إلى رؤى جديدة لإمكانات أخرى.

ثانياً، إن هدف الفعل التعبيري ومضمونه ليس انفعالاً أو شعوراً معيّناً، أي، لا يسعى الفنان في هذا الفعل لأن يجسد انفعالاً خاصاً في الوسيط الذي يعمل عليه. لقد افترض بعض نقاد نظرية التعبير أن مضمون هذا الفعل هو «انفعال»، وأن الفنان يمسك به وينقله إلى الوسيط، ولكن لا أعرف أي فيلسوف جمال من كانط إلى كروتشه، إلى كولينجوود إلى ديوي، اعتنق هذا المفهوم المقولب (Stereotyped) للتعبير. على سبيل المثال، يشدّد ديوي على أن «المفهوم الذي يقول إن التعبير هو عملية إفراغ انفعال كلية تستلزم منطقياً أن التفردية (Individuation) عملية خارجية وغير معقولة، لأن، وفقاً لهذا المفهوم، الخوف خوف، والابتهاج ابتهاج، والحب حب، حيث كل واحد منهم نوعي (Generic). باطنياً، لا يختلف الواحد عن الآخر إلا في الشدة، ولكن النظرية التي تقول إن التعبير عملية نقل إلى وسيط ما تعاني من نتيجتين خاطئتين: (1) يمكن تصنيف الأعمال الفنية وفقاً للانفعالات التي تعبرها و(2) عواطف إنسانية، كالخوف والكراهية والمحبة محددة، ويمكن تعريفها بوضوح، ولكنّ كل من هذين الافتراضين خاطئ، وبالعكس، يجادل ديوي، الانفعال هو دائماً استجابة إلى حالة موضوعية، مثلاً، المحبة أو الكراهية أو الخيانة، فهو ينبثق ويكتسب عمقاً وشدة وتوجهاً معيناً بناءً على مدى تفاعله مع الحالة: «ولكن في الواقع الانفعال رد فعل إلى أو من أو عن شيء موضوعي، بغض النظر عما إذا كان فكرة أو واقعة، يستقي الانفعال وجوده من الحالة التي ينبثق عنها، والذي يصدر عن اهتمام الذات العميق بها. وقد تكون الحالات كئيبة أو مخيفة أو لا تطاق أو مبتهجة بالنظر».

إذن، يمكننا أن نستنتج أن الانفعال ليس مضمون الفعل التعبيري أو العمل الفني. إن ما يخلقه أو يعبره الفنان هو، كما سأناقش بعد قليل، صفات جمالية، أي معنى جمالي، وموقع (Locus) هذه الصفات هو العمل الفني، ولكن من الواقعة أن الفنان لا يهدف التعبير عن انفعال لا يمكن الاستنتاج أن الانفعال ليس مركزياً للفعل الخلاق، كما أشرت منذ لحظة. إن استجابة الفنان إلى موضوعه انفعالية جوهرياً، لهذا يجوز لنا القول إن الانفعال هو المصدر الأولي (Arche) للعملية الخلاقة، لأنها المادة التي منها يكتسب العمل صفة الفن، وبهذه الطريقة يؤدي دوراً مزدوجاً في هذه العملية: (1) إنه مبدأ وحدة الفعل التعبيري، وكنتيجة لذلك مبدأ وحدة العمل الفني. الاستجابة الانفعالية التي يستمدها الفنان من الموضوع هي التي تجمع عناصر الفعل الخلاقة المختلفة، وهي أيضاً التي تحدد المنطق الباطني لذلك الفعل. تتكشف بنية هذا المنطق بصورة أوضح مع تقدم الفعل الخلاق. تكون في المرحلة الأولى كامنة في انبثاقها الأولي ضمن الفكرة والانفعال، الذي يدشن العملية الخلاقة. لهذا، إذا لسبب ما انتهك الفنان مجرى العملية الخلاقة ومتطلباتها الباطنية فسيبدو العمل مزيفاً، وكأن الفنان فرض عليه خاصية أو عنصراً أو نظاماً مغايراً، هذه الصفة هي التي تعرف الصدق في الفن. عندما نقول إن الفنان صادق في إنتاج عمل معين، فإننا نعني أنه كان مخلصاً للمنطق الكامن في الانبثاق الأولي للعمل الفني، «في تطوير الفعل التعبيري»، يكتب ديوي، «يؤدي الانفعال دور المغناطيس في جذب العناصر الملائمة نحوه عندما يكون العقل في ذروة نشاطه الإبداعي. اختيار وتشكيل الوسيط هو في الوقت نفسه وظيفة الانفعال وناجمة عنه. ولكن إذا أقررنا بهذا القول فإننا ننكر أن الانفعال هو مضمون الفعل التعبيري: إنه الوسيط الذي فيه ومن خلاله يحدث الفعل التعبيري».

الانفعال هو إطار الخلق الفني، لأن، على عكس العالِم أو الفيلسوف الذي يفكر صورياً أو منطقياً، الفنان يفكر انفعالياً، كما هو معروف، الفنان يفكر بلغة الوسيط – الحركة، الرخام، الكلمات. ولكن كيف يفكر بلغة الوسيط؟ أولاً، يستوعب الفنان خواص الوسيط، الذي يعمل به، وبعد ذلك يركز انتباهه على إمكاناته وعلاقاته، وبصورة خاصة على الشكل الممكن استخلاصه. لا يحدث هذا الاستيعاب، كما رأينا، بفعل واحد بل يتطور تدريجياً كنتيجة للعلاقة التفاعلية بينه وبين الوعي الخلاق الذي يتعامل معه. هنا هدف الفنان هو اكتشاف الطرق التي تُمكّن الوسيط من تلبية متطلبات الانبثاق الأولي لكي يتأكد عما إذا كان بمقدوره أن يتلاءم مع الصورة الانفعالية التي تعبر عن المعنى الذي يريد الفنان صياغته على أفضل وجه. ولكن هذا المعنى، يقول ديوي، عادةً فريد ويصعب التعبير عنه صورياً، لهذا السبب يستعمل الفنان وسيطاً تواصلياً مختلفاً.

ولكن، ثانياً، يصبح هذا الاستيعاب واقعة فقط عندما يعدل الفنان وسيطه بلغة الانفعالات المنبثقة، والتي تشكل بنية

الفعل الخلّاق. وتعديل الفنان لوسيطه في هذا الفعل واقعة مألوفة، ولكن الواقعة غير المألوفة هي أن تعديلاً مماثلاً يحدث للوعي الخلّاق، لأن، كما رأينا منذ قليل، كل تغير يحدث في الوسيط يفسح الطريق أمام إلهام جديد وإمكانات جديدة في عملية التشكيل الفني. تبقى هاتان الواقعتان في حالة تقدمية وتشكيلية مستمرة، وهما بحاجة إلى عناية إدارية «هذه العملية التعديلية هي حجر البناء الأساسي للفعل التعبيري».

المقدرة على تحسس الوسيط وتشكيله في الخيال، وتصور الخيال بلغة الوسيط، يشكل، حسب رأيي، لبّ الفعل التعبيري، لأن في هذا التقاطع يتلقى الوسيط الشكل الكامن في فكرة الانفعال، وعند تلقي هذا الشكل يتلقى العمل القيم والمعاني التي يريد الفنان إيصالها إلى المشاهد. ولكن هذا الفعل الخاضع إلى بحث فينومينولوجي، لا يتضمن نقل أي انفعالٍ محدد إلى الوسيط، ورغم ذلك يصبح فعلاً تعبيرياً، لأنه ناجم عن عملية خلق، والناتج هو شكل (Form) فريد يسميه فلاسفة الجمال «قيّم» أو «تعبيري» أو «رمزي» أو «غائي». والعنصر الذي يضفي عليه قيمة هو امتلاك الصفات الجمالية، وتسمى عادة وحدة هذه الصفات، التي توجد في العمل الفني كإمكانية «الموضوع الجمالي» (Aesthetic Object)، عالم الموضوع الجمالي هو عالم المعنى الجمالي.

(2) الاعتراض الثاني، الذي يقدمه تورمي ضد نظرية التعبير، هو أن الصفات الجمالية في العمل الفني لا تستلزم فعلاً مسبقاً للتعبير، تفترض هذه القضية، على عكس ادعاء ديوي، أنه لا توجد علاقة ضرورية بين الفعل التعبيري والناتج عن هذا الفعل. إذن، أي تفهّم (أو تقدير) للعمل الفني لا يتطلب ولا يتضمن بأي طريقة تفهماً (أو تقديراً) للفعل الخلّاق. على أي تقييم لهذا الاعتراض أن يبتدئ، وفق اعتقادي، بتحليل دقيق للسؤال التالي: ماذا يعني ديوي عندما يصف هذه العلاقة بأنها عضوية؟ أنا أميل إلى الاعتقاد أن تورمي يسيء تفسير المعنى الذي يقصده ديوي للعلاقة بين الفعل التعبيري والناتج عن هذا الفعل للأسباب التالية:

كما رأينا في الجزء السابق، لا يعتقد ديوي أنه توجد علاقة متشابهة (Analogous) بين الصفات الجمالية للعمل الفني والانفعالات التي يريد الفنان إيصالها أثناء الفعل التعبيري، لا لأن مضمون التعبير بحد ذاته ليس انفعالاً فحسب، بل لأن الناتج النهائي خصوصاً هو بذاته عمل فني كامن (Potential)، أي تجربة جمالية ممكنة. على عكس توصيف تورمي لنظرية ديوي، عندما تتم العملية التعبيرية فإن موقع القدرة التعبيرية ليس صفات العمل الفني، بل العمل الفني نفسه. الصفات هي التي عبّر عنها (Expressed) الفنان، ولهذا لا يمكن وصفها بخاصية «تعبيري».

العمل الفني هو الذي يعبر، لا الصفة التعبيرية، ولسوء الحظ، كان تورمي يتكلم باستمرار عن «الصفات المعبرة»، إلاّ أن ديوي لم يفعل ذلك أبداً. ولكن هذا التمييز ذو أهمية عليا، لأنه يركز الانتباه على

معنى وموقع الصفات الجمالية في تحليل العلاقة بين العمل الفني والفعل التعبيري. ولهذا، علينا في بداية التحليل أن نميز بين «العمل الفني» و«الفعل التعبيري». لقد تحدث ديوي كثيراً عن العمل الفني الحقيقي، إلا أن ما يعنيه في هذا اللفظ هو وحدة الصفات الجمالية الحسية والإنسانية التي تنبثق أثناء التجربة الجمالية، «ولكن الخطأ الرئيس»، يكتب ديوي، «هو الخلط بين الناتج الحسي والموضوع الجمالي، أي المدرك. حسياً، التمثال ليس سوى كتلة رخامية، لا أكثر، إلا أنه لا يتحرك ويبقى ساكناً بصورة دائمة، إن لم يتأثر بقوى الطبيعة. ولكن التسوية بين الكتلة المادية للتمثال والتمثال كعمل فني أو بين الألوان على لوحة العمل التشكيلي واللوحة كعمل فني شيء مضحك». العمل الفني الحقيقي يحدث بصورة تعاونية مع المدرك: «العمل الفني يحدث عندما يتعاون كائن إنساني مع الناتج بحيث إن الناتج هو تجربة ممتعة بسبب صفاته التشكيلية والمحرّرة».

يصحّ بالضرورة القول من الاقتباسات الآنفة الذكر، أولاً، عندما تقول إن العمل الفني موضوع تعبيري نعني أنه يمتلك صفات جمالية، أي الوجود الذي يميزه عن الأشياء الطبيعية والعادية هو امتلاك هذه الصفات. ولكن، على عكس اعتقاد تورمي، هذه الصفات ليست معطاة كصفات محددة نختبرها بالإدراك العادي (Ordinary Perception)، بل إمكانات جاهزة للإدراك (Realization). والسؤال الذي يتعلق بنمط تحقيقهم بالإدراك خارج نطاق بحثي هنا. أذكر هذه النقطة فقط لأشدد على أن الصفة التعبيرية للعمل الفني تكمن بمقدرتها على تحقيق تجربة جمالية. ثانياً، إن معنى ومدى الصفات الجمالية التي يجسدها (بالمعنى الذي يقصده ديوي) الفنان بوسيطه المادي ليس محدداً أو واضحاً، لأن ما يخلقه الفنان هو دائماً تجربة جمالية ممكنة لا حدود لها. وحتى الفنان بنفسه يتعامل مع عمله بعد أن ينتهي منه وكأنه مشاهد، ويحاول اكتشاف معان جديدة فيه. وفي هذا الصدد، يستشهد ديوي بماتيس (Matisse): «عندما تنتهي اللوحة فإنها كالطفل المولود حديثاً». ويضيف قائلاً: «من السخرية أن نسأل عن المعنى (الحقيقي) الذي عبر عنه الفنان في عمله، وهو بنفسه سيجد معاني مختلفة في ساعات وأيام مختلفة، وفي مراحل مختلفة من تطوره، وإذا كان ماهرا في التعبير، يمكنه أن يقول: إن هذا بالذات هو المعنى الذي قصدته، وهذا المعنى هو الذي أنت وأي شخص يدركه يستخلصه منه في تجربة حية وصادقة». إن هذا الاعتراف يبيّن أن العمل الذي يخلقه الفنان هو إمكانية لتجربة جمالية ثرية وخلاقّة. أشدّد على هذه النقطة فقط لكي أشير إلى أنه، على عكس ما يدعيه تورمي، لا توجد علاقة مشابهة بين العمل الفني والفعل التعبيري، وبالتالي، هذه العلاقة ليست شخصية، أي لا يسعى الفنان إلى أن يعبر عن نفسه أثناء عملية الخلق، رغم أن الناتج هو عمل شخصي

وفردي، لأن العملية الخلاقة التي يقوم بها تتم بلغته الشخصية، بلغة مشاعره وأفكاره وقيمه ورغباته التي تشكل بنية وعيه. إن ما يعبره ينجم عن فعالية هذه العناصر: العمل الفني، كفن، هو تعبير عن هذا الفعل كتجربة متكاملة، وهدف هذا الفعل هو استيعاب عمق المعنى الذي يريد الفنان نقله أثناء العملية الخلاقة، وتحقيقها في تجربة شخص معين هو الذي يضفي عليها الصفة الشخصية. هذه الخصوصية، وخصوصية الوسيط، هي مصدر فرادة العمل (uniqueness) وشخصيته الفردية (Individuality).

يصح بالضرورة مما قلته التأكيد، وبعكس تهمة تورمي، أن العمل الفني ليس سيرة ذاتية، ولهذا لا يمكن تكذيب القضايا عن العمل بالإشارة إلى مشاعر الفنان الباطنية، بل على العكس، بالنسبة إلى ديوي، يصبح العمل وجوداً «مستقلاً» فور انتهائه. وهكذا، لا نرتكز بتفهمه وتقييمه على مصدره، بل على الصفات الكامنة فيه. عندما يقول ديوي أن العلاقة بين الفعل التعبيري والناتج «عضوية» فإنه يعني أن لكليهما جوهرياً المضمون نفسه، وهذا المضمون هو المعنى المخلوق والمجسد في العمل، وتفسيره لهذه العلاقة أنطولوجياً أكثر منه منطقياً، أي لا يمكن استنتاج وجود فعل تعبيري مسبق من وجود «صفات جمالية» في العمل الفني. نحن ندرك الفنان في عمله: العمل يظهر الفنان لا كشخص معين بل كفنان، لأن الموضوع الجمالي الذي نستوعبه أثناء الإدراك الجمالي هو عالم إنساني، وهكذا من الناحية الإبستمولوجية العمل هو الذي يقودنا إلى الفنان، لا العكس. ولكن انطلاقاً من حقيقة أننا ننتقل من العمل إلى الفعل الخلاق لا يمكن بالضرورة الاستنتاج أن الفعل غير مفيد في تفهمنا للعمل، وديوي يقول بكل وضوح إن «النظرية تتعلق بالفهم والبصيرة، لا بالتعجبات والإعجاب وإثارة ذلك الجَيَشان الذي يسمى التقدير (Appreciation). من الممكن تماماً التمتع بشكل الزهور الملونة وبرائحتها الذكية من دون معرفة أي نظرية عن النباتات، ولكن إذا أراد أحد أن يفهم كيف تزهر النباتات فعليه أن يمتلك معرفة معقولة عن تفاعلات التربة والهواء والماء وضوء الشمس وشروط نمو النباتات». وبالمماثلة، إذا أراد أحد ما أن يفهم الصفة التي تضفي على العمل الصفة الجمالية، فعليه أن يتجاوز العمل إلى مصدر وجوده. هنا في هذا الوجود نكتشف الجوهر الجمالي والدينامية التي تحرك الفعل الخلاق. هذا الفهم، الذي ركز عليه ديوي بشدة، مفصلي في تقييم دور الفن في حياة الإنسان.

الهوامش

1. See Monroe C. Beardsley, Aesthetics, 2nd ed. (Indianapolis: Hackett, 1981), p. xviii, and "Redefining Art," *in The Aesthetic Point of View*, ed., Michael J. Wreen and Donald M. Callen (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981).

2. See, for example, John Dewey, Art as Experience (Capricon Book, 1958), Chapter 1. See also, DeWitt Parker, "The Nature of Art," Revue Internationale de Philosophie 41 (1039): Suzanne Larger, *Problems of Art,* New York: Charles Scribner's Sons, 1957), pp. 13 ff.

3. Morris Weitz, "The Role of Theoryin Aesthetics," in Problems in Aesthetics, 2nd ed., ed. Weitz (New York: Macmillan, 1970), p. 171: The O pening Mind (Chicago: University of Chicago Press, 1977). William Kennick, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?" Mind 67 (1958). H. Khatchadourian, *The Concept of Art* (New York: New York University Press, 1971): B.R. Tilghman, *But is it Art*? (New York: Basil Blackwell, 1984).

4. Weiyz, "The Role of Theory in Aesthetics," p. 176.

5. See, Ibid, 177-179.

6. See, Maurica Mandelbaum, "Famil Resemblances and Generalization Concerning the Arts," *American Philosophical Quarterly* 1, no. 3 (1965): Guy Sircello, "Arguing About Art," in Language and Aesthetics, ed. B.R. Tilghman (Lawrence: University of Kansas Press, 1969), Tilghman, Mind and Art (Princeton: Princeton University Press, 1972): Robert Matthews, "Traditional Aesthetics Defended," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38, no. 1 (1979): T.J. Diffev, "Essentialism and the Definition of Art," *British Journal of Aesthetics* 13, no 2 (1973).

7. See, H.B. Alexander, "On Defining in Aesthetics," in *Culture and Art*, ed., Lars Agaard-Morgensen (Atlantic Highlands: Humanities Press, 1979): Timothy Binkley, "Deciding about Art," in *Culture and Art*: J. Levinson, "Defining Art Historically," *British Journal of Aesthetics*, 15, no 3 (1979): Robert Schultz, "Does Aesthetics Have Anything to do with Art?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, no 4 (1978): Thomas Leddy, "Rigid Designation in Defining Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8, no 2 (1987): T. Kushner, "The Question of Defining Revisited," *Journal of Critical Analysis* 8, no 2 (1975): J. Margolis, "A Strategy for a Philosophy of Art," Journal of Aesthetics and Art Criticism 37, no 4 (1979).

8. See Nelson Goodman, *Languages of Art (Indianapolis*: Bobbs-Merrill, 1968): George Dickie, *Art and the Aesthetic* (Ithaca: Cornell University Press, 1974): Arthur Danto, *Transfiguration of the Commonplace* (Atlantic Highlands: Humanities Press, 1980): Marcia Eaton,

Art and Non-Art (Cranburn: Associated University Presses, 1983): F. Spaeshott, *The Theory of the Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1983).

9. J. Fisher, Editorial, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41, no 2 (1982).

10. Alan Tormey, *The Concept of Expression* (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 79.

11. Beardsley, Aesthetics, p. XL. See, O.K. Bouwsma, "The Expression Theory of Art," in *Philosophical Aesthetics*, ed. M. Black (Ithaca: Cornell University Press, 1950): J. Hospers, "The Concept of Artistic Expression," Proceedings of the Aristotelian Society 55, 1954 - 1955; Beardsley, Aesthetics, pp. 325 ff.: H. Khatchadourian, "The Expression Theory of Art: A Critical Evaluation," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, no 4 (1965).

12. See Roger Shiner, "The Mental Life of a Work of Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45, no 3 (1982): 253 ff.

13. See V. Aldrich, "Expresses" and "Expressive", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, no 2 (1972).